古琴西徂史迹寻踪
—— 由严晓星《高罗佩以前古琴西徂史料概述》想到的

宫宏宇（Unitec—Institute of Technology， New Zealand）

[摘 要] 中国传统音乐文化在海外是近年来渐受学者关注的一个课题，但有关研究中也存在着一些明显的缺陷。其突出的表现且极具讽刺意味的是研究者对西文文献及海外学术成果的陌生和误读。本文以古琴在海外流传的研究为纲，通过使用一些目前尚未被利用的西文文献和历年来海外及西方学者的相关研究来追觅古琴十六中期至二十世纪初期在西方留下的雪泥鸿爪。除力求勾勒出一幅更准确、更详尽的古琴西徂图外，对严晓星《高罗佩以前古琴西徂史料概述》的订正补遗，也是该文的目的之一。

[关键词] 古琴西徂；钱德明；外销画；李太郭；邓尼克

[中图分类号] J609；J632.3 [文献标识码] A [文章编号]1008－9667（2014）01－0077－13

缘起

笔者自20世纪九十年代初在奥克兰大学读汉学、对高罗佩产生了浓厚的兴趣后，对中外任何有关高氏的著述都甚留意，特别是海内外学界关于高氏中国音乐研究的报道或综述，笔者更是尽可能的搜罗阅读。但往往是期望大于失望，特别是音乐界关于高氏的论述。一个偶然的机会读到严晓星《高罗佩以前古琴西徂史料概述》一文[1]（以下简称《西徂史料》），读后有诸多感想。与当今满目皆是的“为赋新诗强说愁”的文章不同，该文不仅显示了作者对主题的真正兴趣，也反映出作者作为爱好古琴的文化人人文视野。说句令人沮丧的话，像《西徂史料》这样既涵盖古琴文献，又涉及古琴西徂资料的文章，目前音乐界的学者能写不出来的恐怕不在多数。陈寅恪曾说过：“一时代之学术，必有其新材料与新问题。取用此材料，以研求问题，则为此时代之新潮流”。[2] 266《西徂史料》一文的可贵之处即在于用到了许多新的、音乐学界没有用到的材料。但严文也给人以遗憾之感，特别是在西文文献的介绍、引述、评价上，疏漏之处颇多。在古琴西徂的论证上，也存在着以偏概全、议论多于论证的趋向。针对这一不足，本文拟就笔者所见的相关西文文献来追觅古琴十六中期至二十世纪初期在西方留下的雪泥鸿爪。除力求勾勒出一幅更准确、更详尽的古琴西徂图外，对严君《西徂史料》一文的订正补遗，也是笔者的目的之一。

一、 最初的描述

《西徂史料》一文是从明末来华的利玛窦（Matteo Ricci, 1552—1610）开始，来追溯古琴西徂的史实的。但据笔者所见，在利玛窦1583年抵华之前，已有来华西人在其著述中提到过古琴。如葡萄牙人盖略特·伯来拉（Galeote Pereira）在其《中国报道》中就描述过在广西桂林靖江王府的“一千多”皇亲国戚的生活，提到“他们多数会抚琴”。[3]27,[4]41 伯来拉是1548年——也就是利玛窦来华前三十五年——陪商人迪奥戈·佩雷拉（Diego Pereira）来华的。当时恰逢新任命的浙江和福建总督朱纨加强海禁，遂被当成海盗于福建诏安被逮捕，经泉州押至福州，被判流放广西。后来有幸受到在广东海岸的上川岛经商的葡萄牙人金钱援助，得以逃脱。伯来拉所提到的皇亲国戚“会抚琴”就是他在广西流放期间目睹过的，但伯来拉似乎对古琴是中国文人和达官贵人的专有之器这一点模糊不清，因为他一边解释说：“为了独享那种消遣，他们禁止城市其他人使用那种乐器”，一边又矛盾地提到：“仅妓女和瞎子除外”，因为“这类人是乐师，能够弹唱”。[3]27－28,[4]41

比伯来拉稍后抵达广东的葡萄牙多明我会修士加斯帕尔·达·克鲁斯（Fr. Gaspar da Cruz，卒于1570）也提到在广西的皇亲国戚喜欢古琴一事。他于1569/1570年在埃唔拉（Evora）出版的《中国志》一书中提到：“这些皇亲大都喜欢音乐，以善于抚琴而沾沾自喜”。[3]77, [4]110 克鲁斯虽然在书中对其所目睹的

收稿日期：2013-11-16

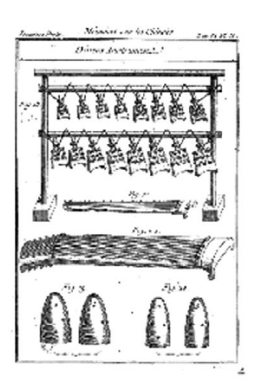
作者简介：宫宏宇(1963—)，河北张家口人，新西兰籍。哲学博士，新西兰国立尤尼坦理工学院教授，福建师大两岸文化发展中心特聘研究员。研究方向：海外汉学、音乐文化交流、文献翻译。

中国音乐场景多有描述，并被当今学者誉为“最早提到中国音乐、并在相当长的一段时间内唯一对中国音乐有所评论的欧洲人”[5]24，但他这里关于琴的描述不是自己亲眼所见，而是转述伯来拉以上所说的话。不过，克鲁斯在谈到中国节日和丧葬时所提到几种弦乐器的确是其亲眼目睹。据对朱载堉律学理论有过专门研究的当代声学家鲁滨逊（Kenneth Robinson）推断，这些乐器中就包括古琴。[4]144－145 ①

二、钱德明的介绍

《西徂史料》一文重点谈到最后一个留在北京的耶稣会士钱德明（J. J. M. Amiot, 1718－1793）《中国古今音乐篇》（1779/1780）中有关古琴的章节②，但其所依据的是耿昇翻译的法国华裔陈艳霞《华乐西传法兰西》一书中的相关介绍，不仅没有能参见法文原书，连翻译过的原书似乎也没有参考到。③其实，钱德明书中不仅谈到了古琴的起源、琴的构造、琴弦及琴徽的制作材料、形制、发声原理、调弦法、徽位及其作用等，还附有包括古琴在内的多幅乐器图例（见图 1）。值得注意的是，钱德明的乐器图例并非完全出自他本人之手，而“是在一名陪同他的中国文人的帮助下绘制的”。[6]171－172，[7]96 这表明从一开始，钱德明的介绍就不是出于纯西人的直接观感，而是融合了中国人的视角。这与佩雷拉、克鲁斯、利玛窦之前的描述，形成了鲜明的对比。在对古琴的文化属性和音乐特征的论述上，钱氏更是深受中国正统礼乐观的影响。特别是朱载堉著述对他的影响，更是集中表现在钱氏对中国音乐体系的“科学”内涵的重视。④具体到乐器及乐律的描述上，钱氏和朱载堉一样强调精确的数理计算，如在他 1754 年寄给当时任法国金石和文学科学院常务秘书的德布甘维尔（M. de Bugainville）的手稿中就可以发现他对寄回法国的中国乐器的细部和尺寸都“作过非常精确的测算”。[7]84－85

钱德明在其书中不仅提供了古琴的图例和尺、寸、分、厘、毫等度量单位，还特别提到古琴在中国人文化生活中的重要性。高罗佩在其《琴道》一书中就引到过钱德明书中一大段有关中国文人与古琴的评论。[8]3 更重要的是，钱德明在其书中还列出多种与琴有关的书籍，仅高罗佩辨认出的就有：《神奇秘谱》、《太古遗音》、《琴阮启蒙》、《絃歌要指》、《中和发轫》、《遗法琴谱》、《张助琴谱》、《黄献琴谱》（《梧岡琴谱》）、《萧鸾琴谱》等。[8]172,[6]56－57


图1

但是，钱德明对古琴的介绍与他对中国音乐的整体理解一样，也有可评点之处。其中最主要之不足是他对中国古籍（特别是朱载堉著作）的过分依赖。从以上钱德明所列的琴书也可以看出，他对古琴的解说基本上因袭的也多是朱权、朱载堉等著作中的说法。高罗佩就认为钱氏缺乏对中国原典的独立性解读，钱德明对中国古代音乐文化的理解是把双刃剑：

> 该书【指《中国古今音乐篇》】显示了与其他 18 世纪传教士论中国的著述一样样的优点的缺陷。【一方面】这些博学的神父们极好的利用了与中国文人精萃日常接触的机会，仔细地记下了后者为他们提供的信息，在选什么中国典籍做参考的问题上，他们对后者的建议也言听计从。另一方面，这些传教士对中国士人所提供的信息盲目地相信，认为他们对中国上古的意见是不容置疑的事实。[8]171

日本音乐学家林谦三（1899—1976）对钱德明的批评则更为直接，他甚至说钱氏“叙述乐器的话，都是直译了一些中国古典典籍的原文”。[9]2

三、十八世纪音乐辞书及百科全书中的介绍

钱德明对古琴的介绍虽然有不尽人意的地方，但其在欧洲（特别是在法国学界）的影响是毋庸置疑的。如接触过钱德明《古乐经传》等未刊译稿的法国作曲家、音乐学家德拉博尔德（Jean—Benjamin de La Borde, 1734—1794）在其 1780 年出版的《论古今人的音乐》一书《中国音乐》一章中，不仅介绍了古琴，还刊印了钱德明在《中国古今音乐篇》中没有刊印的一些乐器（包括古琴）图例（见图 2）。[10] 126－129, 140－141.

①关于克鲁斯与中国音乐，笔者将另撰文，此不赘述。

②《西徂史料》称：钱德明“《中国古今音乐篇》（Mémoires sur la Musique des chinois tant anciens que modernes）…于 1779、1780 年在巴黎出版了两个近似的版本”（页 27）。不是近似，而是几乎完全一样。前者为单行本，1779 年出版。后者作为十六卷本《北京传教士关于中国历史、科学、艺术、风俗、习惯杂录》（Memoires concernant l’ Histoire, les Sciences, les Arts, les Moeurs, les Usages, etc. des Chinois: Par les Missionnaires de Pékin, [1776-1814]）第六卷，1780 年出版。详见陈艳霞著，耿昇译《华乐西传法兰西》，（北京：商务印书馆，1998），页 100。

③中央音乐学院的叶灯曾将钱德明《中国古今音乐篇》一书翻译成中文，连载在《艺苑》1996 年第 4 期、1997 年第 1、2、3 期上。当然，此译文中错误、遗漏很多。而且，由于篇幅的关系，所有的图表、谱例都没有刊出。

④钱德明对中国音乐体系的“科学”内涵的重视，日本学者新居洋子在近期已有论述。见 Nii Yoko, “The Jesuit Jean-Joseph-Marie Amiot and Chinese Music in the Eighteenth Century” in Luis Saraiv ed., Europe and China: Science and Arts in the 17th and 18th Centuries (Singapore: World Scientific Publishing, 2013), pp. 81-92.



图2

德拉博尔德外，法国十八世纪末出版的一些百科全书也开始利用钱德明提供的有关中国音乐的信息，如1791年在巴黎出版的一部音乐百科全书，其中就有长达将近12页的关于中国音乐的词条。其中在谈到“八音”时也提到古琴。[11]255–267 此词条虽然撰写者是法国作曲家、艺术史家皮埃尔—路易·甘格纳（Pierre—Louis Ginguené, 1748 –1815），但其中的材料几乎完全采自杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde, 1674—1743）和钱德明的著述。[12]343 不过，“作者在该条目的最后一部分根据附于《古乐今传》译著之后的补充译本，概述了有关近代中国音乐的著作”。[7]90



图3. 英国伦敦的马丁 · 格里高利画廊（Martyn Greogry Gallery）最近展出中国乐器图⑤



图4.英国曼切斯特大学“大卫 ·瑞伦德斯图书馆”（David Rylands Library）所藏中国乐器演奏图

四、十八、十九世纪广州外销画中的古琴

《西徂史料》[1]27 一文说“更多西方人知道古琴，则大约与十六世纪以来中国瓷器的大量销往欧洲、十八世纪以来中国古典戏曲和小说的西译有关”。严君以何为根据来发此议论不详（这里他没有提供相关的证据）。十六世纪出口的瓷器中，或许有以古琴为主题的，但似乎还未见到有古琴图示的实例，没有证据，不可妄言。但早在钱德明的《中国古今音乐篇》1779年在巴黎首版之前，西人已从绘画中见过古琴图示却是有证可查的。因为早在十八世纪后半叶，不同的中国外销物品上就都曾经描绘过中国乐器，如盛行于乾、嘉时代的广州外销画、外销的瓷器、墙纸、玻璃画等都曾有以中国乐器为主题的图案。① 古琴也不例外，如英国伦敦的马丁·格里高利画廊（Martyn Greogry Gallery）最近展出的一套23幅的中国乐器图中，其中一幅就有古琴（见图3）。据该画廊的孔佩特（Patrick Conner）讲，这一套画的绘制时间为十八世纪下半叶，很有可能是英国人马休·雷珀（Matthew Raper, c. 1741-1826）订制的。②雷珀1777至1779年在广州，是英国东印度公司的雇员，历任英国商船货物管理会第三大班、管理会主任等职。③此画与英国曼切斯特大学“大卫·瑞伦德斯图书馆”（David Rylands Library）所藏的一幅画非常相似（见图4）[13]33，很可能是批量生产的。

十八、十九世纪广州外销画中展示的多是为迎合欧洲人猎奇心理而描绘的中国市井生活场景，琴作为文人骚客专宠的“圣王之器”，固然不像笛、箫、胡琴、琵琶、月琴、三弦、八角鼓等其他中国乐器那样出现得频繁④，但也时有出现。欧、美的博物馆也都有收

① 孔佩特（Patrick Conner）《外销画中的中国乐器图》（Export Painting of Chinese Musical Instruments）收入广东省博物馆编《异趣同辉——广东博物馆藏清代外销艺术精品集》（广州：岭南美术出版社，2013），页34-39。注意，孔佩特文中的多幅图例与正文解释不符，疑是编者排版的错误。

②孔佩特（Patrick Conner）《外销画中的中国乐器图》（Export Painting of Chinese Musical Instruments）收入广东省博物馆编《异趣同辉——广东博物馆藏清代外销艺术精品集》（广州：岭南美术出版社，2013），页36-37。

③有关瑞珀在东印度公司的生涯，可参见H. B. Morse, Chronicles of the East India Company Trading to China (Oxford University Press, 1926), Vol. 2, pp. 30-36.

④关于清代外销画中的乐器图示（特别是胡琴），伦敦皇家音乐学院的科林·休恩斯（Colin Huehns）已有很详尽的研究，见Colin Huehns, “Dating Old Huqin: New Research on Examples of pre-1949 Instruments in Three Major British Collections”, Journal of the American Musical Instrument Society, 28 (2002): 118-73; “Lovely ladies stroking strings: depictions of Huqin in Chinese Export Watercolours”, Music in Art, 28.1-2 (2003): 5-44.

http://www.martyngregory.com/index.pl?id=119215;isa=Metadot::SystemApp::AntiqueSearch;op=detail;image_id=294645。此画曾于2012年5月在苏富比拍卖。

http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/music-and-continental-books-manuscripts/lot.27.html



图5

欧、美的博物馆收藏的古琴图画①



图6

欧、美的博物馆收藏的古琴图画②



图7.

巴罗（John Barrow）《中国游记》中请人临摹镌刻的中国乐器影像

藏（见图5、图6）。通过这些外销画，西方人对古琴的形制及演奏的姿势可能有直观的印象，但对其原理和演奏技巧是无从知晓的。一些外销画图示甚至会传出错误的信息，如图4和图5将琴不加区别地与其他中国人用来娱乐的乐器并置的表现法，就极可能会对西人理解古琴在中国文化中重要地位带来疑惑。

五、十九、二十世纪西文书中的古琴介绍及其图示

进入十九世纪以来，有古琴介绍和图示的西文书逐渐多了起来。笔者所见的英文书中，最早有古琴图示的是1793年赴华英国使团总管巴罗（John Barrow, 1764—1848）的《中国游记》(1804年伦敦首版）一书。有讽刺意思的是，现在一谈到中国音乐在海外的话题，学者都会提到巴罗。但事实是，巴罗本人对中国音乐没有任何研究，他的关于中国音乐的零星论述皆来自杜赫德和钱德明。③就连他书中提供的以下乐器图例（见图7），也并非绘自他自己的收藏，而是一位“在广州的英国绅士辛辛苦苦地搜集来的”。巴罗只是请人临摹镌刻影像，为其书增色而已。[14]315 巴罗虽然只是在旅华期间浮光掠影式地接触过中国音乐，但他对中国音乐的态度却是和杜赫德一样的消极。巴罗在《中国游记》中虽然提到钱德明关于中国音乐的观点，但他这样做是为了质疑钱德明。钱氏把中国的音乐体系说得不仅比西方早，而且更完美，这是巴罗无法接受的。《中国游记》虽然有古琴的图示，但也只是作为中国乐器的一个图例罗列在其书中。巴罗不仅对古琴的文化意蕴没有任何解释，对古琴与其他乐器的区别也没有提及。

至迟自十九世纪初始，英国出版的一些百科全书类的辞书也开始刊载有关中国音乐的词条，这些词条中在介绍中国乐器时一般都会提到古琴，如英国音乐史学家、作曲家查尔斯·博尼（Charles Burney, 1726—1814）在为亚伯拉罕·瑞斯（Abraham Rees, 1743—1825）编纂的四十五卷本《百科全书》第七卷（1819年在伦敦出版）撰写的《中国音乐》词条中，就提到过古琴。博尼的介绍虽然没有像钱德明和巴罗那样提供古琴的图例，但也简单地介绍到古琴的历史渊源、形制、琴律及其音乐特征。他说：“琴（也可称为伏羲的里拉琴）最早只有五弦，后来增至七弦。但是，在时间流逝的过程中，似乎又减为五弦，现在所用的曲调似乎就是主要建立在此基础上的。”[15] 需要指出的是，博尼本人虽然没有到过中国，但他早在钱德明《中国古今音乐篇》出版之前就开始研究中国音乐。并计划在他的巨著《音乐通史——从最早期到现今》中将中国音乐也包括在内。[16]46-47 为了完成他的通史，他至迟在1770年代后期，就已开始有计划地收集中国乐曲、乐器、记谱法，并通过以上提到的林德和雷珀与在北京任宫廷乐师的耶稣会士梁栋材（Jean-Baptiste—Joseph de Grammont, 1736—1808）取得了联系。后者除解答博尼的问题外，还为其“提供过用中国记谱法和欧洲记谱法记的中国音乐标本”。④海外最新的研究显示，1792年英使马戛尔尼在赴华前在音乐方面的准备工作也是由博尼负责的。[17]

作曲家、音乐学家、报人、有“澳大利亚音乐之父”之称的艾萨克·内森（Isaac Nathan，1792—1864）在其1835年在伦敦出版的一本题为《音乐的历史、理论及人的声音的素质、能力和管理》的书中虽然没有

① 图片来源：http://pandasmantra.wordpress.com/category/chinese-antique-ceramics/

② 图片来源：纽约大都会艺术博物馆网站（东亚乐器）。http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/506073?rpp=20&pg=1&rndkey=20131123&ao=on&ft=*&what=Qin&pos=8

③ 需要指出的是，国内学者提到钱德明时常犯常识性的错误。如陶亚兵在《明清间的中西音乐交流》中（页87）说“钱德明不仅用文字介绍中国乐器，他在1777年回国时还把中国的笙带回了法国”。事实是，钱德明根本没有回过国。

④ 关于梁栋材，笔者已有论证，可参见宫宏宇《中西音乐交流研究中的误读、疏漏与夸大》载《音乐研究》2013年1期，第90-92页。

提供图示，但他也转述了钱德明书中提供的关于古琴的一些信息。如他除了提到伏羲造琴之说外，还引述了《琴操》中之"昔伏羲氏造琴之作琴，所以修身理性，返天真也"之语，来凸显古琴修身养性的道德和审美功用。[18]15 比利时音乐学家、作曲家、音乐评论家、教育家费提斯（François-Joseph Fétis, 1784-1871）在其 1869 年在巴黎出版的多卷本《音乐通史》的第一卷中，不但提到古琴、附有古琴图示，还提到了古琴的定弦、音阶等细节。[19]63 和内森一样，费提斯关于中国音乐的信息也来自钱德明。

十九世纪中期后，法国、德国、比利时、英国和美国开始出版一些关于世界各民族乐器的通论性著述，欧美的一些博物馆也开始收藏中国乐器，并为其收藏的乐器编目。这些著述在提到中国的乐器时，几乎毫无例外地都提及古琴，有些甚至提供图例和简单的介绍。如英国乐器学家、收藏家卡尔・恩格尔（Carl Engel, 1818—1882）撰写的《最古老民族的音乐》（1864）[20]45、《乐器》（1876）[21] 45、《音乐的神话与事实》（1876）[22] 55 等书中都提到古琴。他编纂的《南肯辛顿博物馆乐器目录长编》中也列举了第一届伦敦世博会创建的南辛顿博物馆中所收藏的古琴。[23]182 西普金斯（A. J. Hipkins，1828—1903）在其《历史性的、珍奇、独特的乐器》（1888）中也提到古琴。[24]xviii 比利时声学家、乐器学家马容（Victor-Charles Mahillon, 1841—1924）在其《布鲁塞尔皇家音乐学院乐器目录》中对古琴的起源、分割弦音的标志徽、音阶、泛音系列等有近六页的讨论。[25]95-101

如果说十九世纪欧美的乐器学家和收藏家还只是将古琴作为中国乐器的一种标本进行简单的介绍的话，二十世纪初的乐器学家有的则开始对古琴进行较细致的描述。如赫尔曼・史密斯（Hermann Smith, 1812-1910）在其二十世纪初在伦敦出版的《世界最早期的音乐》一书中，不仅有古琴图示，还有一段长达近五页的解释。他的解释显然取自钱德明和阿里嗣的相关著述中对中国古籍的翻译（详见下文）。如他谈到古琴为伏羲所造、是孔子最钟爱的乐器。古琴不仅仅是件乐器，而且有其它道德和社会的功用："琴者禁也，禁止於邪以正人心也"。他提到古琴形制所展现出的古代中国人的宇宙观，告诉读者古琴的形制、维数、琴弦数、形式等一切都与自然环境息息相关。从他对《白虎通》等古籍中琴长三尺六寸六分，象三百六十六日，五弦象五行，形象天地。十三徽代表十二个月加一个闰月等词句的转述，可看出他对古琴的"制器尚象"规典渊源也是有一定的了解的。史密斯似乎对古琴形制及特殊的音响色彩有特殊的偏爱，在他的眼里，古琴的设计虽然看起来简单，但却很美，他甚至用了"最完美的乐器，它的简单就是它的美"这样的词句来形容古琴的造型。值得注意的是，史密斯对古琴的介绍，不是人云亦云式的，而是来自他亲身的感受。据史密斯自已说，他有一张七弦琴，已拥有多年。他有时会面对着琴思考些问题。他自己坦白，古琴所发出的音是天籁，古琴带给他的是种超现实的感觉。特别是古琴的低音，奇怪而不可思议，充满了表现力。古琴音量不大，但它却是"无声胜有声"，可以表现其他乐器表达不出的意境，能唤醒人类天性的情感。[26]253-257

六、最早拥有古琴的西人？

《西徂史料》（页 29）称"李提摩太还是现在可知的最早收藏有古琴的西方人"。此话有误。国外学者的研究显示，早在十八世纪中下叶，钱德明就开始将明清仪典祭祀所用之乐器及 乐舞图示寄往法国。[27] 855

在朝廷任职的天主教传教士外，十八世纪下半叶在广州工作的英国人，对中国音乐感兴趣并收集过中国乐器的至少有两位：詹姆士・林德医生（James Lind, 1736–1812）和以上提到的马休・雷珀（也称白立把）。从 1770 年代开始，他们就往英国寄中国乐器，其中很可能就有古琴。特别是雷珀，他在 1775 年 12 月曾将一些乐器寄给查尔斯・博尼，其中就包括"各种各 类的笛子、数种鲁特琴（lute）和吉他类的弦乐器、匏（先前称为'竽'、'篪'）和笙"等。[15][28]546 虽然博尼没有明确说明"数种鲁特琴和吉他类的弦乐器"是否包括古琴，但考虑到古琴在中国音乐中的重要地位，并不排除有琴的可能性。

如果以上研究所提供的证据还显不足的话，1810 年代在法国首版、1812 年在伦敦出英文版的《中国：其服装、艺术、制造及其他》第三卷则为谁是"最早收藏有古琴的西方人"这个问题提供了确凿的证据。因为此书中刊载的十二幅中国乐器图示中就有法国国务大臣贝尔坦（Henri-Léonard Bertin, 1720-1792）收藏的古琴图示（见图 8）。[29]11-24 钱德明在 1776 年 9 月 15 日致贝尔坦的信中也明确提到：

> 我本来希望能够在本论著［《中国古今音乐篇》］之外附上它所提到的全部古代乐器，但实际情况不允许我这样做，我仅满足于寄去可以发出丝音的琴、石音的磬、匏音的竽［中略］。...我寄出的所有东西都盛在三个小箱子中。第一个小箱子中装有琴，我已于琴中装上了音码（小棒）及其解说文。［下略］[7]96-97

这表明至迟在十八世纪七十年代，贝尔坦已拥有至少一张古琴，比 1870 年来华的李提摩太（Timothy Richard, 1845-1919）早了整整一个世纪还多。遗憾的是，贝尔坦的收藏（1789 年法国大革命后被国家没收为政府公有）的编纂者似乎和巴罗一样，对古琴这一特殊的乐器没有很多的理解，对钱德明特意提供的"解说文"似乎也没有留意，至少在《中国：其服装、艺术、制造及其他》一书中对琴没有任何详细的解释，只和其他乐器的介绍一样提到："琴是一种七弦的吉他类乐器"、它"用丝弦，不用羊肠线"。[29]25-26

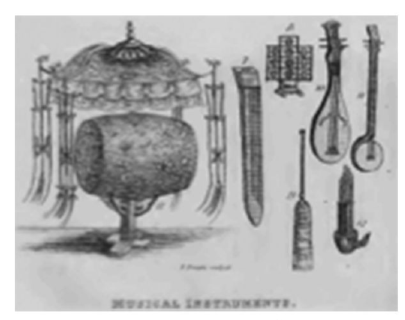


图8 法国国务大臣贝尔坦（HENRI—LÉONARD BERTIN）收藏的古琴图



图9 基督教新教传教士李太郭（GEORGE TRADESCANT LAY）收藏琴

值得一提的是，钱德明寄给贝尔坦的乐器后来虽然大多流散，但其中的两张古琴和一只笙至今仍保存在巴黎的人种学博物馆（Musée d’Ethnographie）。[30]202–210

曾任英国驻广州、福州、厦门首任领事的基督教新教传教士李太郭（George Tradescant Lay, 1800—1845）也至迟在十九世纪三十年代就拥有一张“长将近四英尺黑漆髹面的古琴”（见图8）。[31]80 李太郭是大清首任总税务司李泰国（Horatio Nelson Lay, 1832—1898）的父亲。[32]5–14 早在1825年就以自然科学家的身份到中国东南沿海一带考察。之后，他又被选为英国圣书公会在东亚的代理人，并于1836年被派往澳门学习中文。在华期间李太郭收集了大批中国乐器，这些乐器以及他在中国东南沿海一带采集的自然生物标本、钱币等后来成为大英博物馆早期最主要的展品。[33]77 李太郭不仅仅收集中国乐器，还在旅途中记录过中国乐曲，并试图用小提琴演奏他采集到的中国琴曲：“我在旅行时，有将听到的曲调记下来的习惯。尽管我竭尽全力尽可能的记得准确，但当我试着用小提琴演奏时，总会发现缺点儿什么，古琴的特色就是奏不出来”。[34]41

收藏古琴的不仅有贝尔坦之类与来华传教士联系紧密或与中国有关的欧洲人，也不局限于清末来华外

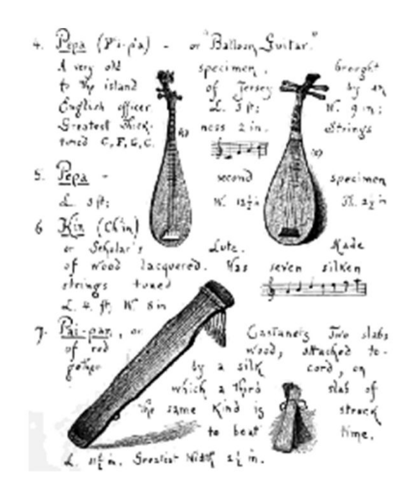


图10 1888年在纽约首版《乐器及其家园》一书中的古琴图例

交人员与新教传教士，连与中国没有直接联系、但对世界各民族的乐器有兴趣的普通美国公民，在十九世纪中初期也开始收集中国乐器。纽约城的乐器收藏家约翰·克劳斯贝·布朗夫人（Mrs John Crosby Brown, 1842–1918）就是一例。从1870年代布朗夫人就开始收集世界各地的乐器，到1889年时，她的收藏已达到276件。[35]338 在其与长子威廉姆·亚当·布朗（William Adam Brown）合著、1888年在纽约首版的《乐器及其家园》一书中，就刊载了以下包括古琴在内的图例（见图10）。[36]4 图中的这张古琴是布朗夫人收藏的近四千件世界各国乐器之一。1889年，布朗夫人将她的乐器收藏全部捐献给了纽约大都会艺术博物馆（以她的捐赠命名的“约翰·克劳斯贝·布朗世界所有民族乐器收藏”[The Crosby Brown Collection of Musical Instruments of All Nations]是现今世界上最丰富、最系统、也是规模最大的乐器收藏之一）。[37]338 该博物馆现在收藏的五张古琴，其中两张清代的古琴就是布朗太太收集的，至今还在展出。[38]44 布朗夫人收集乐器的渠道主要为：传教士、她丈夫银行在世界各地的代理、及美国在海外的领事馆。[35]338 但最近的研究显示，她与中国驻美使节也有过接触。如1887年，布朗夫人和他丈夫曾为清驻美公使张荫桓（1837–1900）夫妇及其一行举办欢迎酒会。①布朗夫人和她的儿子对古琴有多少了解，目前还有待更多的史料予以确认。但从他们为中国乐器所写的简介来看，他们对当时有关中国音乐的西文著述是有所了解的，特别是对钱德明、阿里嗣的研究，至少是熟悉的。对古琴的起源、文化地位、调弦法、制作材料、琴的功用等也

① Florence W. Asher, “Women, Wealth and Power: New York City, 1860-1900” (PhD thesis, City University of New York, 2006), p. 278. 顺便提一下，纽约大都会艺术博物馆收藏的另外两张明代古琴，其中一张为晚明潞王朱常淓所监制的“中和”琴。该琴为大都会博物馆1999年所购，琴长118.4厘米，琴底项间铭文“中和”，其下有铭诗：“月印长江水，风微滴露清。会到无声处，方知太古情。——敬一主人”。诗下铭刻一方阳文印“潞国世传”。龙池内有一圈“大明崇祯癸酉岁第拾捌号”铭文。详见：“Recent Acquisitions: A Selection 1998-1999”, The Metropolitan Museum of Art, New York (2009), p. 78. 另外一张明代古琴的制作者不详，制作时代为十六世纪晚期，产地约为苏州、太湖一带，琴长127.3厘米，琴体为紫檀木，黑漆髹面。

有一定的理解。[36]37

七、早期来华新教传教士与古琴

《西徂史料》[1]29 文中说："钱德明之后较长一段时间，西方时有介绍中国音乐的著作但言及古琴者却不多，而言及者却又不约而同地聚焦于古琴独特的记谱法"。关于"钱德明之后西方时有介绍中国音乐的著作"具体指的是哪些文献，严晓星没有提供证据，笔者无法查证。但"言及古琴者却不多"之断言却与事实不符，"而言及者却又不约而同地聚焦于古琴独特的记谱法"之评论则更给人以偏概全之感。

十九世纪上半叶来华的传教士的著述，只要论及中国音乐，大都会提到古琴，有的还有比较详细的介绍。如1833年10月抵达广州的美国美部会传教士卫三畏（S. Wells Williams，1812-1884），在其影响非常大的两卷本《中国总论》（1848年首版，1883年修订版）中，就用了近一页的篇幅介绍古琴。[39]164-165 不过他有关古琴的介绍，有些采自钱德明，但更多的来自以下将要谈到的李太郭的长文。1843年上海刚开埠就到沪建立墨海书馆的英国伦敦会传教士麦都思（W. H. Medhurst，1796—1857），在其1846年翻译的《书经》一书中，也附上了来自《尔雅》的琴、瑟、管、箫、鼓、镛、笙及其他乐器的图示。[40]77 1847年来华的英国伦敦会传教士伟烈亚力（Alexander Wylie, 1815-1887），在其以《钦定四库全书总目》为底本编写的《中国文献记略》中甚至简单介绍过明代杨表正的《琴谱大全》、清代蒋文勋的《二香琴谱》、程雄的《琴学八则》、庄臻凤的《琴声十六法》等琴学专著。[41]113-114 理雅各（James Legge，1815-1897）在其自1861年就开始翻译的《中国经典》及其注释中也屡屡提及古琴。①

新教传教士不仅在其著述中提到古琴，有的还做过比较深入的研究。李太郭就是一个例子。此君早在1839年5月就在来华传教士所办的《中国丛报》上发表了一篇题为《中国人乐器感言》的文章。②在这篇长文中，李太郭介绍的第一件乐器就是古琴。他不仅像钱德明那样提到了极早期的古琴是怎样的、琴徽之特征等，还用了近四页的篇幅阐述古琴的人文意蕴、形制构造、制作材料、所用音阶、定弦方式、指法手势、音色变换、音学原理。1841年，他在伦敦出版的《中国人写真》一书中，又专设"中国人的音乐"一章，论述他所接触过的中国乐器以及他学习古琴的感受。[31]75-93 与钱德明的叙述相比，李太郭对古琴的理解，显然前进了一大步。因为他不仅摄取了中国典籍中的传统观念，还融合了自己的体会。钱德明叙述的古琴基本上是属于祭奠雅乐队中用来合奏的古琴，而李太郭所描述的是文人用来修身养性和自娱的琴。

李太郭选择了将古琴翻译成"lute"的作法，而不是依据古琴的外形和演奏方式，将其翻译成"zither"或"psaltery"。这与之后卫三畏、邓尼克（N. B. Dennys）等的做法相同。与一百多年后高罗佩及当今一些汉学家的译法也不谋而合。③高罗佩将"琴"译成"lute"后，一直为学界诟病，从比较乐器学家萨克斯（Curt Sachs，1881—1959）、作曲家周文中、古琴家吕培原到乐器考古学家娄沃格林（Bo Lawergren）都批评高的翻译欠妥。④其实，高罗佩在与萨克斯的通讯中曾解释过他用Lute的原因。因为在欧洲的人文传统中，"lute"多与游吟诗人联在一起，因而从文化内涵上来讲与古琴更为相近。[8]VIII-IX ⑤李太郭这样翻译，是否出于和高罗佩同样的考虑，我们不得而知。但李太郭对古琴在中国文人心目中的崇高地位这一点是非常明了的。用他自己的话说：古琴是"中国文人的乐器，是孔子和中国古代圣贤弹奏过的乐器，正是由于此原因和古琴独特的美使得它成为中国文人眼中神圣的乐器"。[31]80

与钱德明不同的是，李太郭不仅对古琴在中国文化中的特有的地位有清晰的认识，他对古琴的音乐特点、记谱方式及其演奏技法也有深刻的体验。在他看来，古琴曲虽然旋律谈不上复杂，但其音色的变化却是无穷的。或许是因为自身学过乐器的缘故吧，李氏对古琴的弹奏技法及其产生的特殊音响效果特别注意，尤其是对中国古代琴家所说的"音韵之妙，全赖乎指法之细微"之言深有同感。通过在小提琴上演奏他所记录的琴曲，他甚至得出了"我们的乐器没有一件可以将古琴音乐完美地奏出来"的结论。[34]41

有意义的是，李太郭对古琴文化内涵、音色、音律、指法技艺的领悟，不是像钱德明那样来自书本（李在文中只提到《礼记》和《尔雅》），而是来自他的亲身实践。钱德明是否学过操缦我们不知，但李太郭会弹

---

① 关于理雅各及其中国典籍翻译，见段怀清《理雅各〈中国典籍〉翻译缘起及体例考略》载《浙江大学学报》（人文社会科学版）第35卷第3期（2005年5月），页91-98。

② 关于李太郭与中国音乐，详见宫宏宇《基督教新教传教士与中国音乐——以李太郭为例》载《中国音乐》2013年1期，页43-50。

③如在新近出版的英译本《吕氏春秋》中，琴就被翻译成Lute。见John Knoblock and Jeffrey Riegel, The Annals of Lü Buwei (Stanford: Stanford University Press, 2000).

④ Chou Wen-chung, The Musical Quarterly 60.2 (1974): 301-5; Tsun Yuen Lui, "Review of The Lore of the Chinese Lute", Ethnomusicology 15.2 (1971): 289-92; Bo Lawergren, "Western Influences on the Early Chinese Qin-Zither," Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities 75 (2003): 84. 沈冬在《高罗佩的〈琴道〉与传统文人想象》一文中（载《音乐艺术》2012年1期，第116页）也提出了类似的批评。

⑤参见宫宏宇《荷兰高罗佩对中国古琴音乐的研究》载《中国音乐》1997年2期，页16。

琴却是不争的事实。李氏自己就提到过他曾随福建的一位茶商学过古琴。[31]82–83 不过，李太郭学琴的经历似乎远非高罗佩那样理想。后者不仅有叶诗梦（1863–1937）这样的名师指点、加入过名家云集的"天风琴社"，还拜访过在苏州、南京、上海、成都等地的古琴名家。① 据李太郭自己说，他的古琴老师与中国多数老派教师一样，虽有一定的琴艺，但在如何与学生沟通的问题上，显得心有余而力不足，在学习上只能靠自己摸索。[31]82–83

在《中国人乐器感言》一文中，李太郭也用了一定的篇幅阐述他学减字谱法的体会。他对减字谱的解释，常被后人引用。《西徂史料》[1]29 中提到的哥伦比亚青年阿尔梅洛 1860 年代关于中国记谱法的介绍，并非来自他自己的理解，而是转述了李太郭的解释。事实上，李太郭是最早，也是十九世纪上半叶唯一有能力向西方解释古琴谱法的西人。严晓星所谓："钱德明之后较长一段时间…言及 [古琴] 者却又不约而同地聚焦于古琴独特的记谱法"之感言，不知据何而发。

李太郭也是最早向英国学术界专题介绍古琴的新教传教士。同时，他也是第一个将中国的琴学传统与欧洲古典人文教育相提并论的西人。早在 1841 年，他就在英国皇家学会举办的一场讨论会上，以《中国文人之琴》为题，对古琴的形制、材质、装饰、琴弦、音色、弹法、弦式、记谱法、古琴在中华传统文化中的地位、学习古琴所需的努力等做了全面的介绍。在这次报告会上，他还将中国的古琴与西方的古典人文教育相比较，提出了中国古琴不仅琴声优雅动听，中国文人学琴和奏琴的方式也与欧洲古典人文教育颇为相似的论断。[42]297–298

八、欧美中国博物馆及世界博览会上的古琴

从十九世纪中叶开始，归国的西人开始在驻地展出收集来的中国物品。包括古琴在内的中国乐器也开始在博物馆和博览会上展出。最早在展览会上陈列中国乐器的是一个在广州工作过的叫内森·邓恩（Nathan Dunn，1782–1844）的美国商人。1838 年，他在家乡费城举办了"万唐人物"展，其中所陈列的中国乐器至少有二十多种。但不知出于什么原因，众多的乐器中没有古琴。②目前所知最早在展览会上陈列古琴的是一个叫约翰 · 彼得斯（John Peters）的美国人。这位来自纽约的年轻的土木工程师，1844 年 4 月初作为美国专使顾圣（Caleb Cushing，1800–1879）的随从到达广州，在广州逗留期间，他在当地中国人和美国传教士的协助下，搜集了大量的中国物品。回国后，他即于 1845 年秋天在波士顿的一家小教堂内建立了一个中国博物馆，举办了题为"中国大观"的"迄今为止最大的"中国实物展。[43]200–201 当时出版的彼得斯所著的《中华大观杂记》一书显示，该展览会乐器专柜（第 15 个展柜）展出的中国乐器中，第一个介绍的就是古琴。与之前美国商人内森·邓恩在费城"万唐人物"展中的完全遗漏古琴的作法不同，彼得斯在展出古琴实物的同时，还提到了古琴在中国人心目中的地位、古琴琴身及琴弦的制作材料、演奏技艺的艰深等：

古琴是一种鲁特琴，它是一种比别的中国乐器都更受尊重的乐器，其部分原因是它源于上古。一位当地的作者说，"琴者，禁也。禁止於邪，以正人心也"。琴是用梧桐木做的，它的琴弦是丝做的。据说演奏的都是最精美的音乐，但是很难弹奏，"中国人要想学会一首曲目也得花上几个月的功夫"。[44]116–117

他甚至引用了李太郭关于古琴记谱法的原话：

古琴采用的记谱法 '每一个音都由一组字符组成，一个字符表示所弹的弦，另一字符表示徽位，第三个字符告诉你右手指该怎样用，第四个字符告诉你左手指怎么用，第五个字符告诉操缦者在琴发出合适的声响之前或之后必须以何种方式将手滑动，第六个字符或许是指明两个音需同时拨奏。[44]121

彼得斯的中国实物展在波士顿展出了一年多，吸引了不同社会阶层、不同年龄段的大量观众，也得到了媒体的广泛关注，仅门票收入就达到了两万八千美元。1847 年后，彼得斯将其展品移到费城继续展出。费城之后，又移师纽约，于 1849 年 1 月在百老汇大街他父亲专门为陈列他的展品建立的展览厅展出。

彼得斯的中国实物展不仅在美国巡回展出，后来还被带到国外展出。1849 年后，由于不可知的原因彼得斯不再有能力管理他的"中国大观"。1850 年初，他的收藏被美国有名的娱乐商、演出经纪人巴纳姆（P. T. Barnum，1810–1891）悉数买走。与彼得斯不同的是，巴纳姆没到过中国，对中国的事物一无所知，但非常有商业头脑。他接手《中国大观》后，除了加了一些商业噱头（如雇佣一个所谓的华人家庭当活物展）外 [45]63–65，基本上还维持原样继续在纽约展出。[43]200–209 巴纳姆甚至将彼得斯所编纂的展品目录和说明书的版权一并买下，重印时只是将书名改了一下，改成了"万唐人物"展，内容几乎完全一样。特别是关于古琴的部分，连一个字也没有改动。[46]123–129 1851 年，巴纳姆将这些展品带到伦敦，在水晶宫首届世界博览会上展出 [43]212，开创了古琴首次出现在世博会上的记录。

① 参见宫宏宇《四十年代在华西人与中国古代音乐研究——以高罗佩、毕铿、库特纳为例》载《天津音乐学院学报》，2011 年 3 期，页 57-58。施晔《荷兰汉学家高罗佩在渝期间交游考》载《上海师范大学学报》（哲学社会科学版）第 41 卷第 3 期（2012 年），页 117-129。
②关于邓恩及"万唐人物"展中的乐器，详见宫宏宇《广东洋商与中西文化交流》载《星海音乐学院学报》2012 年 4 期，页 151-158。

在巴纳姆的中国物品展之前，内森·邓恩的“万唐人物”曾于1842年在靠近伦敦海德公园角的一幢展厅中正式展出过。该展虽没有展出古琴的实物，但在《万唐人物——伦敦中国物展目录说明册》中介绍到乐器时却提到了古琴：“中国还有一种类似的乐器，叫‘学者之琴’(Scholar’s lute)。孔子和古代的圣贤都弹过，由于这一原因，也由于它特有的美，该乐器在文人心目中具有十分神圣的地位。它有七弦，是用梧桐木做的。”[47]153

古琴作为中国展品的一部分，之后也在各种博览会出现过。如1884年伦敦健康博览会上的中国展品中，就包括古琴。此次展览由海关税务司署赫德（Robert Hart，1835—1911）主管，音乐部分由阿里嗣（J. A. van Aalst，b. 1858—）专门负责。但此次博览会上展出的古琴和三十多年前的水晶宫世博会一样，只有简单的介绍，没有特别提示。古琴的介绍为：“琴——七弦鲁特琴。这一乐器极受文人尊敬，帝国所有的仪典中都用到它”。[48]148

九、邓尼克的介绍

李太郭之后，阿里嗣之前认真研究过中国乐器的西人还有1863年来华、曾任英国驻天津领事、后为香港《德臣报》（The China Mail）社长兼主笔的邓尼克（Nicholas Belfiel Dennys，d. 1900）（也称德尼克、丹尼思）。邓尼克在1873年10月在上海皇家亚洲文会北中国支会宣读了一篇题为《中国乐器简介》的论文，其中有两页介绍古琴。1874年《皇家亚洲文会北中国支会学刊》——也就是阿里嗣《中国音乐》出版前十年——曾将该论文全篇发表。[49]113-114 顺便提一下，1857年开始的“皇家亚洲文会北中国支会”是近代来华西人在上海创建的一个非常有影响的公共文化研究机构，它的宗旨是“调查研究中国各项事情”，并通过发表会刊和向会员邮寄会报的方式将其研究成果传向世界各地。其影响遍及“六大洲49个国家”。[50]2 该文会初创时期的活跃分子帅福守（Edward W. Syle）①、艾约瑟（Joseph Edkins）②、伟烈亚力、麦都思等在其研究和著述中都涉及到中国音乐或音乐教育，中后期也陆续有学者从事中国音乐方面的研究。

《西徂史料》[1]29 提到的李提摩太夫人的《中国音乐》就是李夫人1898年11月在该会上宣读后，由上海的美北长老会印刷机构——美华书馆出单行本的。英国安甘立会华中教区主教穆稼谷（George Evans Moule, 1828—1912）记录有杭州府文庙丁祭仪式中所用古琴的《丁祭——半年一度的祭孔典礼》一文和他儿子慕阿德（Arthur Christopher Moule, 1873—1957）的《中国乐器及其他响器的名录》也都首发在该会会刊上。[51][52]

和以前的描述相似，邓尼斯在《中国乐器简介》中首先介绍了极早期的琴是怎样的、琴是怎么弹的、琴有哪些特征、有关琴起源的传说、琴体、琴弦和琴徽的质材和功用等。与李太郭一样，他也把琴翻译为“Lute”，把琴称为“学者的鲁特琴”。提到古琴的重要性时，他说：“这一极受夸赞的乐器占据中国乐器之首的位置，它在本土人的眼里的位置就好比小提琴在我们自己乐队中的位置。”[49]113 但与李太郭不同的是，邓尼斯虽然很早就对中国民俗有兴趣，并曾在他参与创办的《中日杂纂》和《中国评论》发表过长文，还与人合作出版过《中国民俗》一书③，但他对中国音乐却持的是否定的态度。即使如此，他对古琴也还是流露出了一丝赞赏之意。用他自己的话说：“琴是唯一可称得上我们认为有音乐表现力的乐器”。[49]113

邓尼斯在描述古琴时，大段援引的是卫三畏《中国总论》书中的相关章节，而卫氏又引自李太郭。不同的是，邓尼斯在文中不仅只提“昔伏羲作琴”的说法，也提到了“神农作琴”的传说。在谈到古琴的形制及质材时，他也能通过一个香港中国人助手的帮助，利用到中文原典。如他译述了中国传统古籍中所载的“伏羲氏削桐为琴，面园法天，底平法地，龙池八寸通八风，凤沼四寸象四时，五弦象五行”、“古琴长三尺六寸，代表一年三百六十五天”、“宽六寸，象征六合”等句。他还援引《桓谭新论》的相关章节，提到“琴有五弦，每弦都有自己的名字，第一弦为宫，其次商角徵羽。后来加上的两弦，分别称为少宫少商”。“大弦为君，小弦为臣，文武加二弦，以合君臣之恩”。此外，他也和先前的介绍一样，提到古琴“禁止淫邪，正人心”的功用。[49]114 邓尼斯关于中国乐器的叙述虽然与阿里嗣书中的相关章节一起被林谦三贬为“不过止于启蒙的程度”[9]2，但在当时中国乐器研究尚处于从无到有的草创阶段，邓氏的介绍已属不易。特别是他对古琴各部件名称及其象征意义的介绍，更是难能可贵。

十、阿里嗣的介绍

作为“古琴西徂史料”的例证，《西徂史料》一文也谈到海关雇员阿里嗣《中国音乐》（1884）中有关古琴的章节，但遗憾的是，其所依据的是陶亚兵《中西音乐交流史稿》一书中的相关介绍。由于没有参见

① 关于帅福守与中国早期音乐教育，参见宫宏宇《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》（上）载《音乐研究》2007年1期，页9。关于帅福守与中国记谱法，参见宫宏宇《基督教传教士与工尺谱》载《音乐探索》2013年1期，页34-36。

② 相关研究与资料情况见宫宏宇《艾约瑟与晚清中国盲人音乐教育》载《音乐研究》2012年2期，页31-36。

③ 关于邓尼克，见Samuel Couling, The Encyclopaedia Sinica (Shanghai: Kelly and Walsh, 1917), p. 401. J. Dyer Ball, “The Late Dr. N. B. Dennys”, The China Review 25. 2 (1900): 93-94. 中国社会科学院近代史研究所翻译室编《近代来华外国人名辞典》（北京：中国社会科学院出版社，1981），页108-109。

英文原书，《西徂史料》一文对阿氏在古琴西徂方面所做的具体工作——如扮演了什么角色、起到了什么作用、与先前的叙述相比有哪些进步或不足等——就无法作出实事求是的评价，而只能就该书中相关古琴的细节蜻蜓点水地几笔带过，转而去谈与古琴史料西徂关系不大的卢梭《音乐辞典》中有关中国记谱法的谬论 [1]29。其实，阿里嗣在《中国音乐》一书中用了近四页的篇幅介绍古琴，与其在伦敦健康博览会上的只简单地提到古琴的作法完全不同。[48]148

与 100 多年前钱德明的介绍以及十九世纪三十年代李太郭的论述相比，阿里嗣对古琴之特征、产生的年代、古琴之文化地位等的介绍并没有很多新意。即使与以上邓尼斯简单的介绍相比，也乏善可陈。在《中国音乐》一书中，阿里嗣首先就古琴之起源、琴制与日历、五弦与五行、古琴本身的象征色彩、斫琴工艺等进行了综述。如他提到："琴是最古老的乐器之一，在乐器中绝对是最富有诗意的。琴由伏羲氏发明，'琴禁也，禁止於邪'"、"琴长三尺六寸六分，象三百六十六日，五弦象五行"、琴"上圆代表苍穹，下方效法地平"、琴面上的十三个徽，代表着一年有十二个月及闰月。"古琴的弦也有一定的章法，最粗的弦由 240 支细丝组成，大弦为君。第二和第四弦由 206 支细丝组成，第三和第五弦由 172 支细丝组成"。谈到制琴的材料时，他直接引述了陈旸《乐书》中的"古者浩琴之法，削以峄阳之桐，成以檿桑之丝，徽以丽水之金，轸以昆山之玉"词句。[53]59

与钱德明相似，阿里嗣在《中国音乐》书中的乐器图示以宫廷庆典和宗庙祭祀用的雅乐乐器为主。高罗佩也提醒读者，阿里嗣书中所描述的琴，是宗庙祭祀礼乐（雅）乐队中用来合奏的古琴，而不是技艺和修养要求高、音乐表现力丰富的独奏乐器。两种琴虽在形制上没有大的差异，但在调弦上不尽相同。[8]172–173 阿里嗣自己在第 61 页也明确提到："在祭孔仪典中，所用有六张古琴，三张在殿东，三张在殿西"。阿里嗣提供的古琴谱例，也是文庙祭祀仪式上用的《孔夫子颂》谱例（见图 11）。

阿里嗣对古琴西徂之贡献主要表现在他对古琴减字谱符号的简介。也许是学过音乐的缘故吧，阿里嗣和李太郭一样，对古琴的记谱法、音色符号、左右手指技法进行了简短的、有选择的解释。对此，高罗佩认为"总得来说是正确的"，但也指出其中的一些错误：如阿氏对右手指法的一些解释就是错的。[8]173 与李太郭不同的是，阿里嗣不仅解释了指法手势、减字谱法的原理、古琴的调音法，他还将中西谱法制成了对比图。此外，他还提供了这幅来自《琴学入门》的插图（见例 12），之后的学者，如高罗佩在《琴道》中也采用了这幅插图：



图11. 阿里嗣在《中国音乐》书中提到的琴谱《孔夫子颂》



图12 来自《琴学入门》的古琴插图

小　结

以上所述，仅是笔者所见的一小部分古琴西徂史料。还有部分的西文资料，特别是二十世纪初在法国出版的三部中国音乐的专著，高罗佩不仅在其《琴道》的正文中参考引用到，在书后的附录中也有简明扼要的介绍。如法国音乐学家、汉学家、音乐批评家、德彪西的挚友拉卢瓦（Louis Laloy，1874−1944）在其《中国音乐》一书中，就用了比阿里嗣多一倍的篇幅论及古琴。①拉氏不仅系统地叙述了古琴形制、音色和性能、记谱法，还举例说明了古琴的演奏技法和审美理念。特别是其中对《溪山琴况》中二十四琴乐审美之况味的介绍至今仍有参考价值。拉氏所选择的图示也很有意思，既显示了琴道的文化层面（见图 13、15），又展示的琴艺的技能要求（见图 14）。

外交官、翻译家、小说家、有"法国现代针灸之父"之称的乔治•德•莫朗（George Soulié de Morant，1878−1955）在其 1911 年在巴黎出版的专论中国音乐的书中，也用了十多页来介绍古琴。[54]30–41 用高罗佩的话来讲，莫氏对中国音乐的研究，在总体上比阿里嗣的《中国音乐》"有了相当长足的进步，科学得多，图示更精确，画得也更好"。[8]173 特别是莫朗对古琴

① Louis Laloy, La Musique chinoise (Paris: H. Laurens, 1910), pp. 68-76. 关于此书，参见宫宏宇 / 温永红《'西方人了解中国音乐最好的入门书'——谈路易•拉卢瓦的<中国音乐>》载《中央音乐学院学报》2013 年 4 期，页 46-57。关于拉卢瓦，见宫宏宇《拉卢瓦——德彪西的汉学家知音》载《黄钟》2012 年第 3 期，页 190-95。









图13 、图14 、图15 拉卢瓦《中国音乐》选录的《豁山琴况》插图

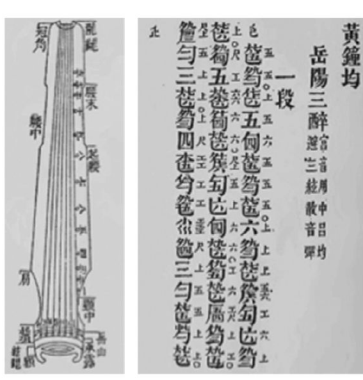


图16 乔治·德·莫朗《Musique en Chine》中的古琴图

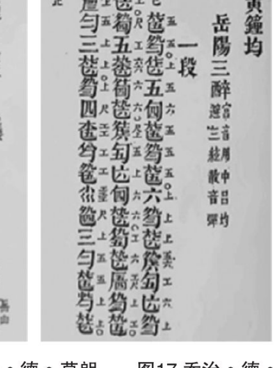


图17 乔治·德·莫朗《Musique en Chine》中的琴谱《岳阳三醉》



图18 莫理斯·库朗《中国雅乐历史研究》中的译谱



图19 莫理斯·库朗《中国雅乐历史研究》中的琴谱

记谱法的介绍要比此前任何有关古琴的著述都详细得多。在该书第36页，莫朗还提供了琴面诸称图示和琴曲《岳阳三醉》的减字谱和工尺谱谱例（见图16、17）。

《西徂史料》[1]30 提到的1889年到华、曾任法国驻北京公使馆书记官的莫理斯·库朗（Maurice Courant, 1865-1935）在《中国雅乐历史研究》一文中对古琴的叙述更为全面详尽。除详细描述古琴本身外，库朗还将选自《天闻阁琴谱》的十多首琴曲翻译成五线谱（见图18）。[55]163-175 有意思的是，库朗对中国音乐的研究不仅在西方影响深远，对国人也有启迪。1929年王光祈作《翻译琴谱之研究》时，不仅参考推荐过库氏的著述，其所翻译的琴曲也主要来自《天闻阁琴谱》（见图19）。[56]7-10 1930年代初，王氏在德国柏林撰写《中国音乐史》，因资料匮乏，第六章介绍中国乐器“所附各图，皆取自”库朗一书。[57]169-185

除法国汉学家外，英美的一些传教士、音乐学者在二十世纪初也有介绍到古琴的。如出生在杭州、后任剑桥大学汉学教授的英国传教士慕阿德在其刊载在《皇家亚洲学会北中国支会会刊》第39卷（1908）上的《中国乐器及其他响器名录》一文中，就用了三页的篇幅述及古琴。[52]106-108 罗伯特·马克斯（Robert W. Marks）的《古代中国的乐器》[58]599-600，佛里德立克·马腾斯（Frederick H. Martens）《中国神话与传奇中的音乐》等也都提到古琴。[59]528-554 慕阿德在给英国的《音乐时报》撰写的一篇题目为《中国音乐》的介绍性文章还提供了以下这张包括琴瑟谱、律吕谱和工尺谱在内的“总谱”（见图20）。[60]231-233



图20 慕阿德在《中国音乐》文中列出的“总谱”

严晓星君在《西徂史料》文末谦逊地说“这是一篇真正的抛砖引玉之作”[1]36，笔者以上所述，虽谈不上是“玉”，更谈不上是结构工整论证考究的学术论文，只是些有感而发的读书笔记而已。但所引、所述的毕竟是自己亲眼见到的材料，集腋成裘，或许能达到为古琴西徂之研究补遗、纠错的目的。

参考文献：

[1]严晓星.高罗佩以前古琴西徂史料概述[J].南京艺术学院学报

（音乐与表演版），2008（1）：26-37.
[2]陈寅恪.金明馆丛稿二编[M].北京：生活·读书·新知·三联书店，2001：
[3] C. R. 博克舍.十六世纪中国南部行记[M].何高济，译.北京：中华书局，1990.
[4] C. R. Boxer ed., China in the Sixteenth Century: Being the Narratives of Galeote Pereira, Fr Gaspar da Cruz, O.P. [and] Fr. Martín de Rada, O.E.S.A. (1550-1575) (London: Hakluyt Society, 2010).
[5] Colin Mackerras, Western Images of China (Hong Kong: Oxford University Press, 1989).
[6] J. J. M. Amoit, Mémoires sur la Musique des chinois tant anciens que modernes (Paris: Chez Nyon l'aine, 1779).
[7]陈艳霞.华乐西传法兰西[M].耿昇，译.北京：商务印书馆，1998.
[8] R. H. van Gulik, The Lore of the Chinese Lute (Tokyo and Rutland: Sophia University in Corporation with the Charles E. Tuttle Company, 1969).
[9]林谦三.东亚乐器考[M].钱稻孙，译.北京：人民音乐出版社，1995.
[10] Jean-Benjamin de La Borde, Essai sur la musique ancienne et moderne (Paris, 1780), Vol. 1.
[11] Encyclopedie Methodique Musique (Paris, 1791), Vol. 1.
[12] Georg Lehner, China in European Encyclopaedias, 1700—1850 (Leiden and Boston: Brill, 2011)
[13] Colin Huehns, "Lovely ladies stroking strings: depictions of Huqin in Chinese Export Watercolours", Music in Art 28.1/2 (2003): 5-44.
[14] John Barrow, Travels in China (London, 1804).
[15] Charles Burney, "Chinese Music" in Abraham Rees, The Cyclopaedia; or, Universal Dictionary of Arts, Sciences, and Literature (London: Longman, 1819).
[16] Charles Burney, A General History of Music: From the Earliest Ages to the Present Period (New York: Harcourt, Brace and Company, 1789), Vol. 1.
[17] Joyce Lindorff, "Burney,Macartney and the Qianlong Emperor: the role of music in the British embassy to China,1792-1794", Early Music 40.3 (2012):441- 453.
[18] I. Nathan, Musurgia Vocalis: An Essay on the History and Theory of Music, and On the Qualities, Capabilities, and Management of the Human Voice (London: Fentum, 1836).
[19] François Joseph Fétis, Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours (Paris: Didot, 1869), Vol. 1.
[20] Carl Engel, The Music of the Most Ancient Nations, Particularly of the Assyrians, Egyptians and Hebrews (London: John Murray, 1864).
[21] Carl Engel, Musical Instruments (New York: Scribner, Welford, 1876).
[22] Carl Engel, Musical Myths and Facts (London: Novello, Ewer and Co., 1876), Vol. 1.
[23] Carl Engel, A Descriptive Catalogue of the Musical Instruments in the South Kensington Museum (London: Printed by G.E. Eyre and W. Spottiswoode, 1874).
[24] A. J. Hipkins, Musical Instruments, Historical, Rare and Unique (London: A. and C. Black, 1925).
[25] V. C. Mahillon, Catalogue descriptif & analytique de Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles (Grand : A Hoste, 1909).
[26] Hermann Smith, The World's Earliest Music: Traced to Its Beginnings in Ancient Lands (London: William Reeves, 1904).
[27] Francois Picard, "Music" in N. Standaert ed., Handbook of Christianity in China: Volume One 635-1800 (Leiden: Brill, 2000).
[28] David Clarke, "An Encounter with Chinese Music in Mid-18th-century London", Early Music 38.4 (2010): 543-558.
[29] J. B. J. Breton De La Martinière, China, Its Costume, Arts, Manufactures, &C.: Edited Principally from the Originals in the Cabinet of the Late M. Bertin, with Observations Explanatory, Historical, and Literary (London, 1812), Vol. 3.
[30]Ysia Tchen, La Musique chinoise en France au XVIIIe siècle (Paris: Publication Orientaliste de France, 1974).
[31] G. T. Lay, The Chinese as They Are: Moral, Social, and Literary Character (London: William Ball & Co., 1841).
[32] Jack J. Gerson, Horatio Nelson Lay and Sino-British Relations,1854-1864 (Cambridge Mass.: Harvard East Asian Monographs, 1972).
[33] Helen Saxbee, "An Orient Exhibited: The Exhibition of the Chinese Collection in England in the 1840s" (PhD thesis, Royal College of Art, 1990).
[34]G. T. Lay, "Remarks on the musical instruments of the Chinese, with an outline of their harmonic system", The Chinese Repository 8.11 (1839): 38-54.
[35] Emanuel Winternitz, "The Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Its Origin and Development", Metropolitan Museum Journal 3 (1970): 337-356.
[36] Mary E. Brown and Wm. Adams Brown, Musical Instruments and Their Homes (New York: Dodd, Mead and Co., 1888).
[37] Laurence Libin, American Musical Instruments in the Metropolitan Museum of Art (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985).
[38] Catalogue of the Crosby Brown Collection of Musical Instruments: Historical Groups, Gallery 39

(New York: The Metropolitan Museum of Art, 1905). http://www.metmuseum.org/collections/search—the—collections/500624?img=0
[39] S. Wells Williams, The Middle Kingdom: A Survey of the Geography, Government, Literature, Social Life, Arts, and History of the Chinese Empire and Its Inhabitants (New York: Wiley and Putnam, 1848), Vol. 2.
[40] W. H. Medhurst, Ancient China. The Shoo King or The Historical Classics (Shanghai: The Mission Press, 1846).
[41]Alexander Wylie, Notes on Chinese Literature: with Introductory Remarks on the Progressive Advancement of the Art; and a List of Translations from the Chinese, into Various European Languages (Shanghai: American Presbyterian Mission Press, 1867).
[42] G. T. Lay, "The Scholar's Lute among the Chinese [Abstract]" in the Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Vol. 4 (1837-1843), pp. 297-298.
[43] John Rogers Haddad, The Romance of China: Excursion to China in U.S. Culture, 1776-1876 (New York: Columbia University Press, 2008).
[44] John R. Peters, Jr. Miscellaneous Remarks upon the Government, History, Religions, Literature, Agriculture, Arts, Trades, Manners, and Customs of the Chinese: as suggested by an examination of the articles comprising the Chinese Museum, in the Marlboro' Chapel, Boston (Boston: Eastburn's Press, 1845).
[45] Krystyn R. Moon, Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850s-1920s (New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2005).
[46] Ten Thousand Things on China and the Chinese (New York: J. S. Redfield Printers, 1850).
[47] William B. Langdon, Ten Thousand Things Relating to China and the Chinese (London, 1842).
[48] China Imperial Maritime Customs, Illustrated Catalogue of the Chinese Collection of Exhibits for the International Health Exhibition, London, l884 (London: William Clowes and Sons, 1884).
[49] N. B. Dennys, "Short Notes on Chinese Instruments of Music", Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society, New Series 8 (1874): 93-132.
[50] 王毅.皇家亚洲文会北中国支会研究[D].复旦大学博士论文，2004.
[51] G. E. Moule, "Notes on the Ting-chi, or Half Yearly Sacrifice to Confucius", Journal of the Royal Asiatic Society, North China Branch 33 (1899/1900): 120-156.
[52] A. C. Moule, "A List of the Musical and Other Sound Producing Instruments of the Chinese", Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society 39 (1908): 1-160.
[53] J. A. van Aalst, Chinese Music (Shanghai: Imperial Maritime Customs, 1884).
[54] George Soulié, Musique en Chine (Paris: Chez Ernest Leroux, 1911).
[55] Maurice Courant, Essai historique sur la musique classique des Chinois in Albert Lavignac ed., Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire (Paris: Charles Dela-grave, 1913-1931) Pt. 1, Vol. 1, pp. 163-175.
[56]朱江书. 从《翻译琴谱之研究》看王光祈对古琴音乐的创新性探索[J].音乐探索，2010（4）：7—10.
[57]王光祈.中国音乐史[M]//王光祈.王光祈文集·音乐卷，上.成都：四川出版公司，巴蜀书社，2009：169-185.
[58] Robert W. Marks, "The Musical Instruments of Ancient China", Musical Quarterly 18.4 (1932): 593-607.
[59] Frederick H. Martens, "Music in Chinese Fairytale and Legend",Musical Quarterly 8.4 (1922): 528-554.
[60] A. C. Moule, "Chinese Music", Musical Times 48.769 (March 1, 1907):163-166; 48.770 (April 1, 1907): 231-233.

（责任编辑：王晓俊）